

«Хроника моей жизни» и «Диалоги» И. Ф. Стравинского, «Страницы из моей жизни» Ф. И. Шаляпина, «Детство» С. С. Прокофьева...

«Пожелтевшие страницы» для гуманитарной науки имеют не только историографическую, но и гносеологическую ценность. Свидетельства прошлого, сконцентрированные в биографических и автобиографических источниках, составляют основу памяти культуры, и их изучение является необходимым условием преемственности традиций научного и художественного творчества. Рукописные архивы великих мастеров – это неисчерпаемая сокровищница как для постижения опыта прошлого, так и для перспектив развития человековедения и искусствознания, для обогащения теории и практики гуманитарного образования.

¹ См.: *Корабельникова Л. З.* Творчество С. И. Танеева: Историко-стилистическое исследование. М., 1986. С. 266.

² *Асафьев Б.* Наш долг // Страницы русской музыки. Пг., 1920. С. 13.

³ См.: *Зинченко В. П., Моргунов Е. Б.* Человек развивающийся: Очерки российской психологии. М., 1994. С. 230.

НОВЫЕ РУБЕЖИ НАУЧНОГО ЭРЪЗЕВЕДЕНИЯ

И. В. Ключева

*Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева
(Саранск)*

Степан Эрзя – один из крупнейших скульпторов XX в. Его неповторимое искусство, обладающее исключительным свойством эмоционального воздействия на зрителя, оригинальная личность, сложная судьба вызывают неизменный интерес. Многогранное творчество скульптора и неоднозначность личности были слишком сложны для того, чтобы стать «удобоваримым» материалом для науки об искусстве советского периода. Смысловая насыщенность его образов-символов противилась заключению в узкие, жесткие схемы, их трагическая напряженность не соответствовала наивному оптимизму советского искусства, и потому официальное искусствоведение либо «не замечало» его, либо принципиально не принимало, подвергая резкой и несправедливой критике (статьи С. Валериус, Ю. Колпинского). Попытки доброхотов «реабилитировать» художника нередко в конечном счете оказывали ему дурную услугу – они сводились к доказательству его лояльности по отношению к советской власти, при-

надлежности его творчества к советскому искусству, а следовательно, к его упрощению, примитивизации. «Общественные защитники» Эрзы – журналисты, публицисты – пытались интерпретировать его творчество с помощью небогатого категориально-понятийного аппарата, понятного и доступного массам, поймать его в тесные сети господствующей методологии, «объяснить» на фоне чрезвычайно суженного культурного фона. Отечественная «эрзиана», представленная достаточно большим количеством газетных и журнальных статей, альбомов, рядом художественных, публицистических книг (ни одна из которых не сопровождается научными комментариями!) вплоть до настоящего времени представляет собой в известном смысле область своего рода мифологии. В ней складываются и тиражируются различные мифы о жизни и творчестве Эрзы, которые требуют научной экспертизы.

Продуктивным и перспективным при анализе творчества Эрзы оказался *культурологический подход*, предполагающий рассмотрение фактов искусства как аспекта истории культуры, а художника – как выразителя определенной культурно-исторической среды. Художественные произведения рассматриваются при этом как объективация культурного опыта эпохи, ее ментальности. Мы показали, что, несмотря на то, что Эрзя всегда был «аутсайдером», несмотря на всю оригинальность его искусства, неповторимость творческой манеры, несмотря также на независимость жизненных и творческих позиций, он был теснейшим образом связан со своей эпохой. Поэтому пример Эрзы в нашем исследовании стал своеобразной призмой, импульсом для размышления на темы, связанные с судьбами искусства и российского художника XX в.; изучение его творчества и осмысление его судьбы вывело нас на проблемы, связанные с особенностями всей культуры рассматриваемого периода. Мы связываем в целое неповторимое, индивидуальное, автономное бытие рассматриваемого явления (творчество Эрзы) и многообразие отношений культуры, которые обусловили его появление, развитие, помещая художественные произведения, созданные мастером, в центр духовного пространства, объединяющего личность творца и совокупную духовную атмосферу времени. При этом мы учитываем «ипостаси» (слагаемые) творческого облика художника, для раскрытия которых требуются следующие соответствующие контекстные слои (уровни):

1. Степан Эрзя – один из значительных скульпторов первой половины XX в., чье творчество имеет мировое значение (культурно-историческая онтология). Для адекватного постижения этой «ипостаси» необходимо привлечение широкого культурно-исторического контекста, учет исторических, общекультурных, художественно-философских, эстетических факторов, совокупности общественных и духовных коллизий эпохи, особенностей ее ментальности.

2. Степан Эрзя – один из ярких представителей российской (русской) культуры первой половины XX в. (национально-культурная онтология). Для раскрытия этого слагаемого требуется привлечение национально-культурного контекста. Судьба Эрзи при всем своеобразии типична для российского художника, расцвет творчества которого пришелся на переломное, трагическое время в истории страны, кто был обречен на скитания. Его творческая личность складывалась и развивалась в рамках определенной культурно-исторической парадигмы – Серебряного века русской культуры (и эмигрантской фазы ее эволюции). Константы этой парадигмы – ее ключевые оппозиции, мифологемы, идеологемы, типы героев, характер образности, составляющие тип художественного сознания, – могут рассматриваться как культурно-цивилизационный код для наиболее адекватного постижения тайны творчества Эрзи.

3. Степан Эрзя – фигура, являющаяся эмблематическим выражением неповторимости, особенности своего этноса (этнокультурная онтология). Для раскрытия данной «ипостаси» требуется привлечение этнокультурного контекста – учет этнопсихологических, этнокультурных факторов: культурных традиций, этнических стереотипов и алгоритмов восприятия, переживания и понимания бытия, черт психического склада, эмоционального опыта, сказывающегося на генотипе человека. Этот особый характер, особый способ мышления и чувствования выражены в искусстве мастера, который впервые смог переложить визуальный опыт мордовского этноса, его культурные ценности, аккумулировавшие многовековой опыт народа, выражающие специфику его мировоззрения, специфику его эстетических достижений, на язык профессионального изобразительного искусства.

Скульптура – неотъемлемая часть системы художественной, духовной культуры рассматриваемого периода. В качестве вида искусства и феномена культуры, а также своеобразного философско-культурологического феномена она играла важнейшую роль в осмыслении феномена человека вообще. Не случайно интерес к антропологической проблематике в культурном сознании конца XIX – начала XX в. сопровождается расцветом искусства скульптуры. В ряду крупнейших скульпторов этого периода заметное место занимают: О. Роден, А. Майоль, П. Трубецкой, А. Голубкина, С. Коненков и многие другие. На материале творчества Эрзи изобразительное искусство в целом и скульптура в частности рассматриваются нами как своего рода «визуальная антропология». В частности, жанр автопортрета интерпретируется нами как форма самопознания и саморепрезентации художника. Автопортреты Эрзи предстают как этапы его исповеди, обозначенные метафизически наполненными понятиями: тоска, боль, любовь, свобода, вина, ответственность, судьба, покаяние, вера, надежда, искупление, спасение.

В рамках *герменевтического направления* мы выявили роль культурных универсалий эпохи модерна в целом и русского Серебряного века в частности – прежде всего терминов искусства, ставших основными метафоризаторами культурного сознания эпохи: *хор, танец (пляска), театр, музыка*, – в творчестве Эрзи. Нами подчеркивается их принципиальное значение для наиболее адекватной интерпретации его искусства: они предстают здесь как аспекты общей онтологии, как аспекты бытия, максимально абстрагированные от обыденного. На наш взгляд, при интерпретации творчества Эрзи, как и ряда других художников эпохи – отечественных и зарубежных, – эти слова должны использоваться не только как искусствоведческие, но в первую очередь как философско-культурологические, символические категории. Наиболее важной, на наш взгляд, является образ-идея хора. Пластический язык Эрзи отличается особой музыкальностью, истоки которой – в панмузыкальных идеях культуры эпохи, а также в мордовском национальном мелосе, многоголосой пентатонике, в древних песнопениях языческой мордвы. Художник ощущал свое творчество как единый процесс (разделение его на периоды можно принять лишь как условное), свои произведения считал полнозвучными и полнозначными лишь в их совокупности, единстве, воспринимая их как согласно звучащий хор взаимодополнительных голосов.

Для творчества Эрзи характерны *лейтмотивы* – «проведение темы по многим и разным голосам» (М. М. Бахтин), с различными вариациями. Наиболее важные из них: лейтмотивы *любви* («Поцелуй», «Шепот», «Леда и лебедь», «Материнство») *свободы* («Пламенный», «Летящий»), *творчества* («Микеланджело», автопортреты), *жизни* («Ева», «Спящая мать»), *смерти* («Казненный», «Жертвы революции 1905 года») и др.

Произведения скульптора объединяются в группы-оппозиции по принципу романтических антиномий (как категорий онтологических, т. е. имеющих отношение к извечным доминантам бытия): *красота* («Обнаженная», многочисленные женские портреты) – *уродство* («Баба-Яга»), *счастье* («Любовь», «Материнство») – *горе* («Горе», «Скорбь»), *юность* («Молодость») – *старость* («Старик мордвин»); *любовь* («Любовь», «Мать с ребенком») – *ненависть* («Боливийская революционерка»), *мужество* («Народный трибун») – *женственность* («Ева»); *история* («Александр Невский», «Сократ») – *современность* («Казашка») («Портрет Шахен Ахметжановой»); *реальное* («Марта») – *фантастическое* («Баба-Яга», «Калипсо»); *движение, порыв, беспокойство* («Летящий») – *неподвижность, спокойствие, сосредоточенность* («Женский портрет» – «Спокойствие», «Портрет спящей женщины», «Сон»); *зарождение жизни* («Леда и лебедь») – *ее конец, завершение* («Казненный»); *язычество* («Леда и лебедь») – *христианство* («Христос», «Иоанн Креститель»); *миг* («Танец», «Каприз», «Мордвин с папирсой») – *вечность* («Христос») и т. д.

Как хор воспринимается сочетание изображений представителей различных этносов, рас: «Ассирийка», «Китаец», «Аргентинец», «Портрет француженки», «Портрет русской женщины», «Индианка», «Чилийка», «Испанка», «Парагвайка» и др. Сочетание различных хоровых партий с их внутренними консонансами и диссонансами дает мощное полифоническое звучание. Таким образом, метафора хора в творчестве Эрзи предстает как принцип построения художественной модели мира – многоликого, многоголосого – в его гармоническом единстве.

Рассмотрение искусства Эрзи как семантической деятельности обусловило обращение к геометрической символике в эстетической антропологии Серебряного века, в частности, к оппозиции *симметрия – асимметрия*. Художественная культура эпохи модерна выбирает в качестве основного ориентира *асимметрию*, которая наделяется положительным ценностным значением, возводится в ранг эстетической и общемировоззренческой категории, являясь выражением беспокойства, движения многообразия и изменчивости жизни. Асимметричность, постоянное использование волнистой линии – характерные черты творчества Эрзи.

Взаимодополнительные собрания музеев в Саранске, объединенных именем Эрзи (Мордовский республиканский музей изобразительных искусств им. С. Д. Эрзи и Музей учеников С. Д. Эрзи в Мордовском госуниверситете), образуют целостное, многогранное мемориально-художественное пространство, способное актуализировать эстетизированную зрительскую память о выдающемся скульпторе и придать уникальность культурному портрету провинциального города.

ЗНАЧЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ КЛАССИЧЕСКИХ КУЛЬТУР ВОСТОКА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ МЕЖЦИВИЛИЗАЦИОННЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ

В. И. Ожогин

Новосибирский государственный университет

Современная социокультурная ситуация обусловлена все более усиливающимся процессом *глобализации*, сущностью которого является взаимопроникновение локальных социальных систем и становление единого мирового социума. С другой стороны, выдающиеся достижения отдельных